

作为阶级表述的“民间”话语——2003年北京“民间戏剧”热的文化研究

孙柏

《多边文化研究》

—

Nation-state or Civil Society? ——the class representation in the
experimental theatre: Beijing, 2003

Abstract:

In this paper, through close reading of several dramatic works in the experimental theatre, which has been proclaiming an important practicing field for counter-discourse such as “civil society”, I try to explain the ambivalence of the middle bourgeois and intellectual class for nation-state and its identity crisis, following the ideological conformation renewed in 2002.

内容提要:

2002年中国实现新的意识形态整合,宣告了国家与市民社会(民间)之间虚假的二元对立的最终破灭;资本逻辑的合法化将此前建构中的中产阶级推至一个作茧自缚的认同危机之中。2003年北京的“民间戏剧”热,传递出了十分微妙而复杂的阶级表述。——本文试通过细致的文本分析,来对这样一个意识形态实践中的历史瞬间加以阐释。

问题

我们名之为“话剧”的那种现代戏剧,始终没有在中国的文化土壤中真正生根,其中的原因恐怕不能从艺术本身去索解。剧场曾经自诩致力于两方面的建设:一是作为思想传播媒介,通过娱乐教育民众;一是作为发出异议声音的论坛,对国家政治进行一种批判性的介入。然而历史地看,这两方面的愿望和许诺

通常总要落空。这是由剧场的阶级属性决定的——实际上，阶级区隔构成了它最重要的边界。

指出这一点其实并不困难：剧场是提供给中小资产阶级和知识阶层的一块独特的身份认同空间。我们甚至可以说：在二十世纪中国的文化谱系中，戏剧艺术特别发人深思的困窘——即它所肩负的期许和它实际取得的成绩之间的极大落差，恰好症候性地显现了这个阶层自身的虚弱。这样的判断虽不失其大貌，但显然流于泛泛：单只是强调剧场的阶级区隔功能并不能告诉我们更多的东西，而且经常会使我们损失掉它的阶级表述中历史的细节和远为丰富的意涵。——本文将要探讨的 2003 年北京“民间戏剧”热，就属于这样一个历史的片段。

“民间”兴味的重新风起，已成为今天中国一个重要的文化现象。由这个关键词勾连出的丰富意指是多层面、多向度的：它将民间资本的合法性、民族精神的凝聚力以及对所谓市民社会的吁求熔汇于一个总的书写程序之下。在这个众声喧哗的话语实践中，“民间戏剧”似乎只是重申了此前小剧场运动的非国家化、去政治化的诉求。的确，调动“民间”话语来对抗官方的主导意识形态，在新时期以来的政治文化书写中屡见不鲜；尤其是从二十世纪九十年代中后期的中产阶级建构到新世纪初思想界和舆论界对“市民社会”的呼唤，似乎日益表明那个反意识形态斗争已然取胜。

但是笔者试图揭示的却是另一样的政治/文化的动力学关系：以 2002 这关键的一年为节点，新的主导意识形态终于完成了它的整合。当这个似乎众望所归的转型真地实现以后，人们看到的不是一个自律的、超越性的市民社会，而是重新掌握了领导权的国家。资本逻辑的合法化不仅瓦解了原先的反抗性话语的存在依据，而且使那个“民间”本身陡然面临着更加直接的威胁。参照着中国国家话剧院的成立、国家大剧院的封顶，2003 年北京的“民间戏剧”表面热极一时，却很难掩饰它内在的悖谬与尴尬。一方面，它仍在坚持着国家与民间原本就虚假的二元对立（这是“小剧场戏剧”积累了二十余年的象征资本）；另一方面，它又在具体的实践中，从运作机制到剧目创作都传递着格外复杂、含混、暧昧和矛盾的信息。下面本文先就 2003 年北京“民间戏剧”热的概况做一基本描述，然后把论述的重点放在几个剧目的文本分析上，以解读其中意味深长的阶级表述。

第一部分：2003 年北京“民间戏剧”热

1、小剧场戏剧的最新命名

相关于这篇文章的论题，与我们最近的一段前史应算是所谓的小剧场运动了。实际上，2003 年北京舞台上掀起的这股民间戏剧热潮，可以被视作继探索戏剧、实验戏剧和先锋戏剧之后，小剧场戏剧史脉络上的最新一轮命名。因为说到底，民间戏剧不过是接续了小剧场艺术自我标榜的一贯特征：即有意识地区别于或自外于国家体制。也就是说，这个“民间”是通过对国家意识形态的抵制与拒斥来反身界定其自身的。

二十世纪八十年代初中国小剧场艺术的产生，建基于国家意识形态结构内部不断出现的容余性空间。

“文化大革命”以后，社会主义体制本身面临着巨大的合法化危机，包括整个文艺机构在内的上层建筑充满了裂隙，而正是这些裂隙之处成为各种各样反意识形态话语的实践场域。另一方面，也应该认识到，自八十年代初开始，国家也逐渐地相对放松了对剧场艺术的意识形态掌控——显然，可机械复制的文化工业产品更具备浇筑社会水泥的潜质。正是这些剥落的或被放弃的上层建筑碎片，为小剧场的存在提供了可能。

如前所述，同步于国家意识形态面临的合法化危机，昔日关于“社会主义新人”的主体构想也日趋破灭了。直到阶级分化的严峻现实急需一种新的文化生产来提供想象性的解决，小剧场才真正有机会从社会区隔的迫切要求中划定属于它自己的阶级属性和身份空间。从携带着“群众文艺”鲜明烙印的探索戏剧《屋外有热流》，到已成“小资时尚”的先锋戏剧《恋爱的犀牛》——伴随小剧场的历史沿革发生的，其实是一种主体转换。

当然，这个空间远不是那样的界限分明，它参与建构的主体转换更不可能一蹴而就。始终处于解体与重建之间的剧场，成了一处不断模制和修订主体角色的文化认同空间。民间戏剧的浮出水面，是和这一命名的高度包容性和覆盖面密不可分的。这里可以稍微比较一下此前所谓“人民戏剧”的命名尝试。“人民戏剧”一度跃上舞台的直接动力，是二十世纪最后几年里中产阶级想象的普遍失落，以及社会阶层的急速分化实际上造成的危机感的扩大化——但是这一命名及其名下似是而非的戏剧实践（《一个无政府主义者的意外死亡》、《切·格瓦拉》等）只不过结成了短暂的、想象性的政治文化同盟；“人民戏剧”终未能获得更持久、更广泛的承认，究其原因不仅是由于它过分清晰地联系着社会主义中国的历史记忆，而且对于那些役用这一命名的文化和意识形态践行主体来说，“人民”的字样的确显得过于沉重了——于是，迅速退向更具防御性的“小资”立场，在孟京辉和张广天们就成了理所当然的选择。

“民间戏剧”则显得温和、中性得多了，它在自身内部就维持了赞同和异议的双重声音。对于受其唤询的那个社会阶层来说，这种左右逢源的姿态其实是再合适不过了。到底是什么原因造成这种情感矛盾和价值判断的含混与暧昧的呢？答案其实并不难索解：为“民间”话语所唤询的主体的社会构成远不是那样的清晰和稳定，他们虽然参与了正在形成中的中产阶级的建构，然而他们自身社会地位的急速涨落都使他们无时无刻不在面临着决定性的选择和被选择——“民间”与其说已成为隐喻某个特定阶层的话语空间，不如说更象是一个社会区隔的转运站。

2、2003 年北京的“民间戏剧”热

组成 2003 年北京民间戏剧风景线的最主要的一道景观，莫过于中国首家民营剧场——北兵马司剧场的成立了。实际上在它正式转为民营以前，这座剧场在二十一世纪之初的几年之间已成为民间戏剧活动的重要阵地。北剧场的前身是中国青年艺术剧院小剧场——它的文化地形学的变迁本身便昭示着九十年代末以来某种文艺体制转轨和意识形态转型的新动向。有意识地出离于国家院团体制之外，并且为出离于国家

院团体制之外的戏剧创作与制作提供舞台，是北剧场自觉的“民间”定位的基本诉求。[1] 毫无疑问，这一定位之于北剧场自身的操作模式，所指涉的显然是它的民间资本和市场化生存；而这一诉求的外部形式，则呈现为在“艺术”名下对一种新的剧场建制的尝试。自“新时期”之初即已启动的去政治化程序，调动“民间”话语对抗官方说法的种种努力，终于为“市场”意识形态的崭新实践打开了通路。

在北剧场这一年上演剧目当中，最惹人注目也是引起最大轰动的，当属2003年9月甘肃环县道情皮影的演出了。地方戏曲的“调演”、“晋京”，在原先社会主义的文艺政策下，是国家意识形态整编区域性文化间隔的经常性的手段。然而这次环县道情皮影的轰动京城，却在北剧场对新的艺术体制的尝试之中，悄然改写了民间资源的隶从——市场“规律”的齐一性原则被预期为一种新的支配力量。当然，北剧场也正是通过这样“纯粹民间”（此次演出海报宣传用语）的艺术品种，反身定义了自己的文化身份。

2003年7月，“SARS”的威胁刚刚过去，第三届大学生戏剧节如期在北剧场和北京人艺小剧场举行。半月之内，来自全国各地21所院校的近30台剧目竞相上演——似乎真的使戏剧的民间力量得到一次最为淋漓尽致的展现。然而，在这个自创办之始即标榜“纯粹、鲜明、热情”的戏剧节背后，却隐藏着官方、媒体的多重权力支点：一则该戏剧节是由中国戏剧家协会主办——正是北京市剧协向市文化局申请的专款，使所有演出的门票得以一律免费；二则在大学生戏剧节的开幕和闭幕式上，北剧场都请到了中央电视台的著名主持人来撑门面。另外一点值得注意的是，除了对抵官方以反身界定自身以外，该戏剧节还在某种程度上公开了这种民间姿态与先锋戏剧、小众艺术决裂的价值取向。[2]

与大学生戏剧节正相呼应的，是北京人民艺术剧院和林兆华戏剧工作室主办的“青年处女作戏剧展”——显而易见，它的组织形式同样带有官方和民间相互渗透、彼此纠缠的态势。该剧展虽然公开面向全社会征集剧本或导演构思，但从最后上演的四台演出来看，除《审问记》编导及主要演员系属于“北漂”的青年艺术家以外，其余剧目均由在校大学生排演，且最后一台演出的三个短剧中有两个已先在此前的大学生戏剧节上露演，因此总体说来，这次戏剧展的基本性质与大学生戏剧节也是大同小异。——促成学生戏剧如此兴盛的最为直接的社会根源在于：作为一个隐性阶级，大学生将以其教育程度、经济收入和休闲方式的多重准备，日益成为今后剧场这一特定文化空间最主要的唤询对象。

制媒人以至媒体本身介入戏剧演出市场，也是2003年“民间戏剧”中一个突出的热点。先是北京青年报记者杭程任编导创作的《丑儿的春夏秋冬》于2002年底在儿童剧场上演。[3]以类似模式进行操作、而引起更大且更持久影响的，则是中央电视台《东方时空·百姓故事》栏目编导尹韬（笔名“木头”）创作的小剧场戏剧《天上人间》——自2002年10月在北京人艺小剧场首演，到2004年6月于北兵马司剧场推出“升级版”，该剧已在全国多座城市上演，是近年来真正实现低成本投入、以戏养戏并获取相当票房成功的一个剧目，而且该剧引起的社会反响之强烈甚至是创作者本人始料未及的。[4]

对比上面两个由制媒人担纲主创的剧目，2004年初北京青年报社成功取得对北京市儿童艺术剧院的控股权，并于6月份推出孟京辉导演的商业性儿童剧《迷宫》，且票房成绩相当可观，[5]无疑更加突显了媒体这一自九十年代起逐渐成形的新型权力中心在文化生产中日益起到的关键性作用。这里稍微多说一句的是，该剧出人意料地给出了一个大和解的结局：原本作为罪魁祸首的“大皮鞋”突如其来地改过自新显得十分生硬，以致台下刚才还对着这个反面角色大呼“坏蛋！”的小观众们完全没有反应过来。这一令人费解而又意味深长的结尾不仅改写了中国儿童剧善胜恶败的传统情节模式（例如《马兰花》），而且彻底改变了孟京辉从前那种永不妥协的先锋姿态（《一个无政府主义者的意外死亡》）——当久已破碎的上层建筑终于被资本的水泥所重筑的时候，小剧场运动或曾自命的那种“批判”锋芒也即失去了指向。

当然，共同组成2003年民间戏剧风景线的，还有其它一些或大或小的景点：比如社区戏剧、酒吧戏剧如雨后春笋般的遍地展开，比如傅谨以其“民间”立场的戏剧研究而引来学术界的交口称赞，比如东北二人转通过电视媒介和歌舞厅等娱乐场所进军北京等等——限于篇幅，我们无法对这些事实一一加以评述。但总体来看，毋庸置疑，“民间戏剧”热实已构成这一年里北京最引人瞩目的文化现象。下面，笔者将通过文本细读，来深入阐发“民间”这一主体想象或身份快照究竟在我们这个大的社会文化底景上面凝聚了怎样的一个历史瞬间。

第二部分：对三个剧目进行文本分析

1、携手前行和牺牲的逻辑——《倦鸟归巢》

（《倦鸟归巢》：编导/张嘉艺；演出/北京外国语大学；2003年7月18日北剧场大学生戏剧节开幕式。）

这个戏及其演出效果有两点足以令人吃惊：一是该剧本身所实践的主流意识形态；二是与论者都以其意识形态表达，即剧本的“主题内容”而宽宥了演出实施过程中在舞台呈现的粗疏与纰漏。例如一位知名剧评人就说《倦鸟归巢》这个戏“剧本是很强的，遗憾的是表现手段太单一。”似乎大家倾向于因其立意的深远而原谅它在呈现上的粗疏。但是笔者所要诟病的，恰恰是他到底说了什么，而不是怎么说（当然在后一点上该剧也的确乏善可陈）。一旦弄清楚了这一点，我们即不免会产生这样的印象：这里并不存在某个叫做“张嘉艺”的作者，而只看到那个新的主导意识形态在写作。

因为笔者主要是围绕该剧的情节结构来讨论其意识形态症候的，所以对于这个原创性剧目，多少做个“故事”简介恐怕还是有必要的。

1917年十月革命前后，圣彼德堡成为死城，一场新的瘟疫正在蔓延。而爱尔兰成了世界上最后一个希望之地——据说，当卡朗图海峡的暖流与寒流交汇，成千上万的海鸟结束一年的迁徙飞回故乡之时，一切伤痛便能得到医治。圣彼德堡已陷入一片慌乱，病人、疯子和囚犯被送上了开往希望之地的巴士。当大多数乘客们在疲惫的长途旅行中沉沉睡去，却有一位被确诊为精神失常的妇女，在这梦幻与真实的比邻之

所，看到一个黑衣人在出没。这个黑暗统治者实际上就是对这些精神或肉体的病患许以希望之地的医生。就在被流放者陷于无以复加的险境之际，忽然一切都出现了转机——爱情的力量最终克服了困厄与痛苦，黑暗统治者又复原了他作为拯救者的医生形象，希望之地仿佛真的展现在人们的眼前了。

《倦鸟归巢》的寓言式的处理，它的故事发生的情境，已充分地显示出了它的意识形态性。先是把“十月革命”描述为一场驱疫的仪式——疯子、病人和囚犯既是这次革命得以实现的生力军，最终又作为替罪羊被新确立的政权所牺牲。对于苏联的古拉格群岛化、对共产主义的妖魔化，不假思索而且迫不及待地加入审判历史失败者的行列，这在今天几乎已成某种思维定势。沿着这个思路铺展剧情，前往希望之地的旅程毋宁说是一条放逐之路，那辆旅行巴士也俨然成了一所活体实验室；与此相应，那位许诺会拯救他们的医生也很快就露出了他黑暗的精神统治者的原形。故事发展到这个地步，至少还是有逻辑可循的。而戏的后半部分，医生形象的暧昧不清恐怕就要给观众造成不小的认读上的困难了（首演中即有不少观众因“看不懂”而中途离场）。显然，从黑暗的精神统治者，一变而成为光明的灵魂拯救者，这之间缺乏令人信服的转换——这一困难直接牵扯到整部戏的矛盾解决，于是自古希腊悲剧以来屡试不爽的机械降神（*deus ex machina*）又被派上了用场：爱情登场亮相，一举克服了包括故事本身的和戏剧结构在内的所有难题。

有意思的并不是它的不合逻辑（一则是否合乎逻辑并不一定就是艺术评判的必需的标准；二则我们在这里暂不考虑该剧编导者的个人原因，比如创作时间上的太过仓促等），而是上述内在矛盾所揭示的意识形态症候。显而易见，《倦鸟归巢》的故事情节试图完成的，是对社会主义时期中国的一次寓像化书写，而在“医生/黑衣人”的角色中凝聚的正是这个社会主义的统治（者）本身的形象。与其说是在黑暗的精神统治者和光明的灵魂拯救者之间缺乏合理的转换机制，还不如说是在创作者对这一双重角色的“批判”与“宽恕”（甚至是“拥护”）之间犹豫不决。因为说到底，他们毕竟是同一个人——只要能弥合历史叙述中的断裂之处，一个仍在通过种种努力而延续其统治合法性的政权依然是不可或缺的。关键在于：谁将与这个政权携手前行？联系着后冷战结构下新的国际格局和全球化进程的深入带来的冲击，一次新的阶级分化的社会现实，在为这个政权的何以为继提出了巨大挑战的同时，也为它提供了难得的历史契机。

很多人为《倦鸟归巢》进行辩护，其中一个从观演经验直接得来的理由是它不可避免地使人联想到当时才刚刚平息的“SARS 疫情”。由“医生/黑衣人”带路的希望之旅，演绎得颇象是全国上下经由坚强的党政领导而最终战胜瘟神的童话版本。在这样的编码和解码过程里，我们再一次看到：一个人力不可为的天灾多么恰当地出现在需要社会动员力量以重新整合关于国家政权之合法性叙述的历史转折关头（尽管从一定程度上来说，这一重新整合已于此前一年基本完成）。的确，就象官方说法也会承认的那样：我们付出了极大的牺牲。但是如果深究这部话剧的叙事逻辑（或它的不成逻辑），在对《倦鸟归巢》的各种辩辞甚至是欣赏之中，隐含的正是这一关于牺牲的共识——即不惜牺牲部分人的生命和灵魂，来保全另一部分

人的生命、灵魂，特别还有，利益。正是在这里，恐怕才蕴藏着那些认同和赞许的根本动机。

剧情本身的不合逻辑，恰恰症候性地传递出了这个标榜民间的剧场所唤询的观众主体对于国家的矛盾情感：一方面，他们的批判对象不过是这个政权自身也在试图克服的过去；另一方面，更重要的是，要在这样的意识形态实践里建立起携手前行的可能。内在于“医生/黑衣人”角色之中的那个自相矛盾并未消失，剧本在叙事的前后逻辑上的问题也未切实解决，爱情的“机械降神”法只不过是把希望转托给了另一层希望。同样，存在于过往的意识形态统治和今天的意识形态共谋之间的那道裂痕也没有真正消失，它不过是被掩饰、缝合、遮盖起来了：可以说，《倦鸟归巢》正是这样一块借自“民间”的零碎布头打下的意识形态补丁。

2、“好人”的双重角色——《四川好人》

（《四川好人》：编剧/布莱希特，导演/黄盈，演出/北京师范大学北国剧社，2003年八月下旬至九月初以剧场版和广场版两种版本在首都剧场上演。）

《四川好人》给导演提出的首要问题是：如何在西方戏剧大师的作品中想象和搬演一个中国？——这其实是一个不甚切题的题旨，但它却先于针对社会现实处境呼唤“好人”的义举而存在，也先于或可称之为“间离效果”的某种西方戏剧理论的中国式探索而存在。正是这个前提式的、预备性的工作，为某种意识形态的话语实践的登临舞台、登场亮相提供了机会。

导演也确实调动了中国传统戏剧以及其它民间艺术形式来完成其舞台呈现。如一则网上剧评这样写道：该剧在“形式上进行了充分的本土化，从快板到对白都充满了北京的地方色彩（虽然是四川好人）。”当然这种“本土化”的形式单元的引入还不止于此。因为没有布景，人物的穿着打扮就成了台词之外最重要的情境元素——而且实际上，装扮构成了使观众得以指认故事背景的唯一舞台表象。我们看到，用来表现社会环境的邻里街坊一律穿着对拼而成的蓝、绿军装——无庸赘言，这身打扮使人直接联想到的，就是二十世纪六、七十年代的社会主义中国的日常生活场景；而女主人公沈黛穿的却是一件红蓝对拼的旗袍，由她化身而成的表哥隋达（由另一女演员扮演）则穿一套黑、白对拼的西装，外加一顶礼帽——这里与社会主义中国流氓无产者形成鲜明对照的，是旧上海的妓女与一身洋气的奸商的形象。其实，由这两组人物分别突显的上述两种历史表象，在今天中国的文化事实中并非早已绝响。恰恰相反，无论是对旧上海的想象性怀旧，还是对于“文化大革命”并不真正具有反思性质的滑稽模仿，都是当下大众文化兴犹未尽的消费时尚。与我们目前的讨论有关的是，这两种历史表象被引入和并置于同一个舞台空间，以及它们与剧中人物——沈黛/隋达和街坊邻里代表的刁民——的接合，最终实现的是一个表意的逆转：不是这些历史表象服务于剧中人物的塑造，而是剧中人物的优劣等级为这些历史表象所携带的价值判断赋形。

演出者和接受者众口一词地对“好人”大加呼唤与赞美，实际上完全遮蔽了布莱希特原剧中最为核心和根本的立意：重要的并不是寻找或成为一个好人，而是要去建设一个好的社会。沈黛在走投无路的绝境

中化身表哥隋达，她一边易装，一边随口唱出了这一思想：“为什么天上的神明不大声宣布，/他们还欠好人一个美好的世界？”——就原剧本而论，面对古典戏剧的叙事困境，布莱希特展现了他在艺术构思上化腐朽为神奇的非凡才能：他把主角的代表性也即社会代言体乃至资产阶级代议制的衰落和失效转变为了现代主义时期个人与社会的不相与能。按照布莱希特原剧的立意，揭示一个好的社会的缺席，当然是要达成一种针对现代资本主义社会的批判。然而在该剧另处搬演的过程里、在话语的转移重构中，这种批判却发生了微妙的偏移——即从指向一个远非完善的社会，转变为对“某个”中国的嘲弄。显然，这个中国就远不是那么抽象了：去语境化使得社会主义中国的历史表象完全沦为一个可以直接从中消费其价值判断和意识形态表述的纯粹符号了。于是，在女主人公与众多的配角之间、在沈黛与丑陋的社会群像之间、也即在孤立的好人和那个坏的社会之间的戏剧冲突，在极大程度上被改写成为资本主义的个人主义对社会主义中国群众或集体生活的尖锐对立了。

正是布莱希特为我们留下了这样的格言：“反对意识形态的斗争变成了一种新的意识形态。”[6]然而在强调反意识形态的主导意识形态话语，其践行逻辑具有多么深刻的内在一致性的时候，我们必须时刻小心不要删削和简化关于“民间”这一主体想象的建构过程中问题的多重展向和历史复杂性。剧中审判隋达那一场戏观演互动的情形就为这一问题的复杂性和矛盾性提供了生动而直观的现场图示。

这场戏中，导演通过援引典型动作的手法（——这确也很象是用到了布莱希特倡导的方法），来唤起对文革历史场景的闹剧式再现：对隋达（/沈黛）的审判被演绎成了一场批斗大会——演出现场甚至还邀请观众参与其中。格外有趣的是，许多观众在游戏过后大呼过瘾的同时，却又对沈黛（/隋达）的悲惨遭遇深为动容——虽然这种剧场效果既不符合导演备加推崇并尝试实践的“陌生化”理论，也不符合该剧主要观众构成可能亲历的历史经验。戏剧主人公的两面性竟然为观众的接受提供了两种情感宣泄或者说情感消费的可能：一方面是批斗资本家的活报剧式的现身说法，另一方面却又是对“好人”的共鸣、认同和移情——这一歧义、暧昧的场面实在值得深思。对社会主义中国的历史表象进行戏仿，的确成全了某种对资本主义意识形态的肯定和赞扬——但是仅仅看到这一点是不够的。审判隋达这一场戏的观演互动暗示了一个意味深长的内在矛盾：观众和演员一同参与的对资本家的无情批斗，也有可能是一个正面的情感和价值表述——那一刻，观众暂时忘记了他们对游戏的参与也把自己混迹在身着蓝、绿军装的社会主义群氓当中了，因为那个资本家形象引起的敌意和厌憎很可能也同样是他们感同身受的一份心理真实。

3、无法实现的弑父——《赵氏孤儿》

（《赵氏孤儿》，北京人民艺术剧院版：编剧/金海曙，导演/林兆华，2004年4月首演于首都剧场；《赵氏孤儿》，中国国家话剧院版：编导/田沁鑫，2004年11月首演于儿童剧场。）

民间戏剧喧闹一时，国家院团也并非就自甘寂寞了。实际上，北京人民艺术剧院和中国国家话剧院不约而同推出的两版《赵氏孤儿》构成了2003年北京戏剧舞台上最受人瞩目的看点。

由国家院团推出这个剧目，本身并不足为奇。以《赵氏孤儿》搬演国族叙事，这一传统直可追溯到纪君祥的元杂剧本，对“存赵”理念的寓言式书写，寄托了蒙人治下汉族知识分子传承前朝汉统的深切渴望。[7]1960年北京京剧团阵容空前的新编历史剧《赵氏孤儿》，则把这个古老的故事重新组织在忠奸斗争的情节线索之中。

到了北京人艺的这一话剧版本，编剧金海曙和导演林兆华仍然刻意凸显了政治斗争的主题线索，只是其中的价值表述和意识形态倾向已完全被改写了。屠岸贾和赵盾之间积怨已久的相互倾轧，被描绘成被晋灵公玩于股掌的两个木偶的政治搏奕。至于孤儿是否实施了复仇，该剧其实并未给出明确的答案。毋宁说，编剧和导演将这个问题处理成了一个悬念留给了观众。演出落幕之时，孤儿尚未付诸行动。面对程婴的质问，孤儿只一句：“这一切都跟我没关系！”似乎便打发了所有的恩怨情仇。然而，我们却不能单凭这一句话就打发了这部话剧的核心立意——它落幅在剧终前的最后一场戏的最后几个动作：当孤儿在同时面对他的义父程婴和养父屠岸贾而不置可否的时刻，晋灵公出场了；后者以一副颇为欣赏的姿态打量着这个面色苍白的忠良之后——显然，晋灵公又为他的帝王之术所规则的政治游戏找到了新的玩偶；孤儿深施一礼，然后便战战兢兢地跟随晋灵公进宫去了。——非常有趣的是，金海曙、林兆华的原意是要通过这一冷俊的煞尾来传达对帝王之术的反讽和批判；但在很多戏剧专家的接受中，却被理解成了对强权统治最为恶俗的奴颜媚骨。需要指出一点，无论是持上述见解的接受者，还是该剧的创作者，从这个文本的编码、解码中认读的其实完全是同一种意识形态表述——即我们在前面的文字中已多次辨析的那种反意识形态的意识形态实践。有趣之处或许在于，激烈抨击该剧创作者的戏剧专家们，不期然地流露出了他们建立在某种“孤儿”想象之上的主体认同——孤儿作为一个反抗暴政、匡扶正义的幸存者，似乎理所当然地应该履行历史赋予他的使命；他们不能容忍的是，积淀和传递着如此悠久之忠义血脉的赵氏孤儿竟然会认贼作父——比屠岸贾还要荒淫残暴的晋灵公。然而，他们的观点似乎并不排除这样一种可能：如果是一位有道明君，忠君报国对“知识分子”来说仍然是义不容辞的。

如果说赵氏孤儿，在林兆华的版本里，是“不愿”复仇的话，那么在田沁鑫的版本里则是“不能”。在国家话剧院推出的这一大制作中，一个微妙而关键的改写就是报仇的行动被置换成了弑父。一方面，创作者仍然着力于渲染所谓的“铁肩担道义”；另一方面，孤儿贯穿全剧始终的彷徨与迷惘，又注定要将这一个“义”字消解于无形了。从田沁鑫的演出本中，我们不时会读到孤儿“迷惑其中”、“失去了判断能力”的导演提示。[8]面对教他在世为人之道的义父屠岸贾和抚养他长大成人的父亲程婴，孤儿无法做出选择——这种犹豫不决，这种茫然失措源于他对自身的不确定。他有两个名字：屠诚，程勃——甚至还有第三个，庄姬寄子程婴时言道：“此子无名，叫他：赵氏孤儿。”他有三个父亲：程婴，屠岸贾和真正的生父赵朔——甚至可能还有第四个：与庄姬通奸的赵樱（这最后一个父亲人选可有可无的登场亮相，难免会给观众造成这样的暗示）。于是，孤儿的主体身份便真的陷入了一个错乱的境地：他无法认同于任何一

位父亲，也无法在哪一种自我指认之下安身立命。——他真的陷入了一个由他者划定的“无名”的境地。而那里也正是该剧作者通过对孤儿的主体认同而陷落其中的两难处境——田沁鑫在剧本扉页上这样写道：“面对困境，我要选择。/我不想选择，可是我面对困境。”

两个版本的《赵氏孤儿》都试图借此一传统的剧材，来重新讲述父子故事（杀子与弑父），进而重新确认现时代的权力部署，以及（有机）知识分子在国家这个巨大的他者面前有可能起获的主体位置。对于林版孤儿来说，先在于报仇行动的，是报仇意义的消解。就在代表最高权力的晋灵公出场的那一时刻，弑父的真实可能早已被父名的至上主义所取消。而对于田版孤儿来说，甚至晋景公都不能负载权力的最高象征——也就是说，在孤儿自己的精神错乱中，也是在他那个时代的精神错乱中，父名不知所终。从实际的舞台呈现来看，一直陷于“迷惑”状态的孤儿终其全剧也未能真正的长大成人，未能建构起（哪怕在任一想象的层面上）他的自我和主体意象。由那个他者（mother）的命名造成的无名化，使孤儿真的变成了一个拉康意义上的“enfant”——一个没有语言能力的婴儿。无论基于哪种表述，弑父的不可能性，都表征着知识分子在当下面临的深切的身份危机和认知上的困惑——在国家（屠岸大人）与民间（草泽医生程婴）之间，究竟该做何选择，孤儿并不如人们也包括他自己原先预期的那样坚决和笃定。

更有意思的是，林兆华和田沁鑫都以在国家院团体制内保留了某种程度的民间姿态而为人所称道，而且两位导演都有力图创新民族话剧的远大抱负。但是，在艺术形式的探索上，他们也都无一例外地成为失语症患者。此前整整一个世纪的民族话剧的发展史，在为今天的戏剧从业知识分子留下一笔丰厚遗产的同时，也开出了一纸字迹模糊的债务清单。现实主义对艺术语言自身质感的祛除，对直接呈现生活之本质的许诺，其本身积留下来一种语言模式；而新时期开始，对现实主义的反拨，借镜西方现代派戏剧来探索新的艺术形式，却又在对语言的极端渴求之中罹患上了一种新的失语症。林兆华在导演《赵氏孤儿》时，对演员提出的要求就是“没有表演的表演”（——实际上，他的这一主张，可以一直追溯到1982年的《绝对信号》）。尤其考虑到北京人艺老演员遗留下来的自成体系的表演程式，以及这种表演程式在年轻一代演员身上无可避免地蜕变为拿腔拿调的拙劣模仿，我们就可以从林兆华不断失败的突围努力中，见出内在于戏剧语言探索中的深刻悖论了。田沁鑫在她的《赵氏孤儿》中恐怕要面对的是另一个问题：演员的生活和艺术底蕴远不足以负载他所要扮演的人物——毋宁说，是这一时代人的总体风貌根本无法托举春秋大义的恢弘气势。今天的戏剧教育从不认为表演本身首先是一门不可或缺的艺术语言——必须基于某种再现的呈现，而是把它看作是一种心理主义的生化反应，对由内而外的身心结构中内蕴的某种情感元素的刺激和调动。归根结底，心理主义也好，生活本质论也罢，都不过是变成了对这个时代的勉强的默认而已——至于绵延地积累出这一时代的那个历史建构过程，则随着对于再现的屏除而被一劳永逸地抹去了。因此，孤儿形象的彷徨若失，以及他整个地沦为一个“enfant”的窘境，就不再只停留于该剧的内容层面——而是同时引入了决定着这一失语症的社会文本：即现时代中由剧场这一社会区隔机制所唤询的那个具体阶层的

虚弱、苍白和乏力。

结语

如前所述，调动“民间”话语对抗官方，是“新时期”以来中国政治文化动力学关系中习见的一种反意识形态的意识形态实践。然而在2002年主导意识形态整合实现以后，这种二元对立话语模式的存在根基已然丧失殆尽：当那个他者改头换面时，自我也因失去了镜像而无法确认自身的形象。格外重要的是，在美其名曰“市场”的新主流意识形态已经取得彻底的合法化的同时，权力的绵延并未被阻断，它只不过重新调整了同盟的策略和同盟者——而在这个新的携手前行的也是牺牲的逻辑里面，或曾自指为“民间”的那个阶层前景黯淡。这个情形实在颇具讽刺意味，而且它的最终结局并非无史可鉴：一个被千呼万唤的资本主义的未来，只可能是金融和政治的寡头统治。牺牲中产阶级的逻辑已经在全球范围内展开——那是因为根据这个他们曾经认可的逻辑，已经没有旁人可再牺牲了。资本的神明或许是个值得我们呼告和祈盼的“好人”，而现实世界的大资产阶级却绝无可能——如果需要对后者进行斗争，人们似乎并不介意重新唤起那个历史场景中的国家的恐怖。因而这个“民间”对于国家抱持的矛盾情感几乎是令人同情的。他原本做出了一副弑父的姿态，但后来又改变了自己的要求：他的目的不过是要摆脱作为一个孤儿的境地——然而为了实现这个目的，他的选择是，认贼作父。根据那个牺牲的逻辑，这一选择的最终结果也不难想象：这个弑父或者认父的故事，不仅以杀子始，还将以杀子终。

[1] 参考《北京日报·文艺周刊》2004年1月18日陶子“剧与场：北兵马司剧场周年记”。

[2] 中国艺术研究院原话剧研究所所长田本相在开幕致辞中宣称：戏剧“原本生于民间，属于百姓，是最大众的。戏剧如果高蹈起来，贵族起来，‘先锋’起来，脱离了大地的源泉和百姓，那便走上了自我衰竭的路。”

[3] 《北京青年报》2002年11月20日“数今冬话剧还看丑儿”一文称：“民间戏剧力量是最具原创力的群体。……纵观近一时期的话剧舞台，无论是以现在进行时抑或将来时存在的剧目，以民间戏剧力量为主导的作品正席卷着话剧市场，作为戏剧创作的生力军，他们摆脱了传统院团的体制束缚和思维局限，以前所未有的加速度冲击着多年来一直呈现颓势的戏剧舞台。……11月8日，一出高扬民间戏剧旗帜的原创话剧《丑儿的春夏秋冬》悄然建组”。

[4] 《三联生活周刊》2002年11月12日戈旋“戏剧：想想你在人间的面目”以类似的笔调定位该剧：“《天上人间》是纯粹来自于民间力量的一次创作，自己掏钱排戏，启用专业戏曲演员加强话剧表演

上的鲜活，运用了戏曲表演局部放大的表现手法，这些尝试性的努力和坚持给目前的话剧演出带来一些清新。”

[5] 参考《北京青年报》2004年6月29日“探索艺术市场的《迷宫》”

[6] 瓦尔特·本雅明日记录布莱希特语，见董学文、荣伟编《现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选》，第94页，北京大学出版社，1990年。

[7] 李纪祥“时间·历史·叙事”，《读书》2004年第2期，第20~21页。

[8] 《赵氏孤儿》，田沁鑫剧本集《我做戏，因为我悲伤》，作家出版社，2003年，第1~57页。

厦门大学图书馆